

IVÁCSONY NÓRA

Kálvária Triptychon

(Művészettörténeti elemzés)

Egy egyszeresen kihajtható triptychonnal állunk szemben, amelyen a golgotai jelenet látható. A bal oldali képen a kereszttvitel jelenete, jobb oldalon a feltámadás látható. Becsukott állapotban az angyali üdvözlést ábrázolta a festő grisaille technikával.

A középkép centrumában elhelyezkedő Krisztus kettéosztja a képsíkot. Tőle szimmetrikusan jobbra és balra helyezkedik el a két lator görcsösen kifordult testtartással, míg a megváltó testtartásába semmiféle fájdalmat nem érzékelünk, inkább azt a képzetet kelti, hogy Krisztus teste lebeg a keresztt előtt. Arca inkább szomorú, mint fájdalmas. A keresztt köré félkörben csoportosuló társaság két részre oszlik: Krisztus szeretteire, őt siratókra (a képsík bal oldalán), és a katonákra, az őt elátkozókra (képsík jobb oldalán).

A jobb alsó sarokban ülő társaság, keleties öltözékben éppen kockát vet Krisztus köpenyére, mögöttük gazdagon díszített lovasok társalognak. Némelyek közülük jelentősegteljesen, megrendülten tekintenek a Megváltóra. A festő végigvezeti tekintetünket a társaságon. Ezt azzal éri el, hogy félkör alakba rendezi el a figurákat. A keresztt jobbán két, a nézővel szemben álló alakot

pillantunk meg, egyikük kezében rúd, rajta szivacs, melyet a haldokló Krisztus felé nyújt. Közvetlenül mellettük két lovas (egyikük háttal a nézőnek) igyekszik a Megváltó oldalába döfni a lándzsát. Az egyik minden bizonnyal Longinus. Előttük siránkozó asszonyok, Mária és a Szerzett Tanítvány. A háttérben kissé a félkörön kívül két, a nézőkkel szembenéző alak áll. A kereszttel szemben a társaságtól teljesen elkülönülve, női alak térdel, kezét a magasba emeli, és a levegőben összekulcsolja. Mintha valamit átölelné mered Krisztusra Magdali Mária. A keresztt alatt vércseppek, egy koponya és egy oldalborda. A középső üres térség pázsittal borított, rajta botanikus pontossággal megfestett növények.

A háttérben először tölgyfasort pillantunk meg, majd a képsík bal oldalán Jeruzsálem városa középkori falakkal és tornyokkal, míg a képsík jobb oldalán dimbes-dombos táj tűnik fel. Az égbolt kékje a teljes képsík kevesebb mint a felét foglalja el. Az előtér felett sötétbe borul az ég. A Nap és a Hold egyszerre jelenik meg Krisztus balján és jobbán.

Az itáliai reneszánsz perspektívát nem használja a festő. A teret más módszerekkel érzékelteti. Olyan érzésünk van, mintha az egész társaság egy domboldalban helyezkedne el és az alakok egymás fölé lennének helyezve. Ezt még csak felerősíti az a tény, hogy a néző felülnézetből kapja az ábrázolást. A távolabbi dombok messzeségét is

inkább színek halványodásával éri el a festő.

A bal oldali szárny keresztvitel jelenete meglehetősen zsúfolt kompozíció. A szinte az egész képsíkot kitöltő városfalrészlet, csak egy egész kicsi sávban engedni láttatni az eget. Krisztus alakja és mérete messze kimagaslik a tömegből. Helyzete itt is centrális. Tekintetével a nézőt figyeli. Az előtte haladó, őt vezető alak is kitekint a szemlélőre, de arckifejezése inkább büszke, amit a járása is kifejez. Mozdulatai mintha nem engedelmesséknének a gravitációnak, végtagjai, mintha lebegnének. A Krisztust segítő alak a Megváltó mögé és a kapu közé préselődik, mintha nem lett volna neki elég hely a képen. A kapuív alatt társalgó két lovas alakja messze kiemelkedik az őket körülvevő, túlekedő tömegből. A menetet egy kutya is kíséri. Az alakok mozgása lebegő, kimért, kicsit bábszerű, esetlen, mégis kecses.

A jobboldali kép kevésbé zsúfolt feltámadásán Krisztus már nem csak, hogy kimagaslik az őt körülvevők közül, de istenivé, emberfelettivé válik, sárgászöröses (teli) mandorlájával, hatalmas termetével és lebegésével. Az őt kísérő angyal alakja is elhalványul mellette. Fénye szinte az egész képet elhomályosítja. Az előtérben két, nekünk háttal lévő katona van, akik közül az egyik alszik, a másik rémülten tekint Krisztusra, miközben fegyveréért nyúl. Közvetlenül a sírtól balra, velünk szemben két alvó katona fekszik. A háttérben a temetőnkön kívül megjelenik három női alak, balzsamos

üvegcsékkel a kezükben. Mögöttük kelfel a nap, rózsaszínre festve az ég alját. Jeruzsálem városa, mint a másik két képen, itt is megjelenik.

Annak ellenére, hogy a jelenet mozgást, változást érzékeltet, a beállítás meglehetősen statikus, pózszerű. A körvonalak mindenhol egyértelműek, világosak, a színek élénkek, a drapériák plasztikusak. Az anyagok felülete úgy jelenik meg a néző előtt, mintha minden kis részlet nagyító alatt volna, függetlenül attól, hogy az adott tárgy milyen messze van a nézőtől. A külső oldalon szobrokat imitáló, grisaille technikával megfestett angyali üdvözlés látható. A bal oldali Gábiel angyal erősen megrongálódott, ennek ellenére az alak jól felismerhető. A szoborszerűséget növeli a fülkék alakjának és a szobrok vetettárnyékának érzékeltetése. Mária kérdő arckifejezése szégyellős. Kezében könyvet tart. Az angyal, mint hírnök, bottal érkezik, és Máriára tekint. Az alakok mind színükben, mind formájukban mozdulatlanságot, állandóságot tükröznek.

A középső képet Pyrker János László egri érsek ajándékozta a múzeumnak, 1834-ben. Előtte Vay Imre báró tulajdona volt Tiszakécskén. Ő adta el 1829-ben az érseknek ezt a képet, mint Lucas Cranach festményét. Ez az utolsó adat, amit a szakirodalom közöl.

A két szárnyat a Velenei Egyezmény alapján kaptuk a volt Bécsi Udvari Gyűjteményből. Ezt megelőzően a Geistlicher Schatzkammer tulajdona volt. Megemlítve találjuk a két szárnyat a Katalog der Gemäldegalerie des

allerhöchsten Keiserhauses. Wien, 1907. kiadványában. Ennél korábbi adatot nem találtam.

Ennek a képnek az attribúciójában fontos szerepet kap az a tény, hogy nem tudjuk, hogy igazából kinek a képével állunk szemben, hiszen a feliraton csak az szerepel, hogy Memling műhelye. Megkönnyíti helyzetünket az, hogy ennek a képnek két negyon közeli rokona is ismert. Az egyik Haarlemben, a Frans Hals Museum-ban található, és szintén egy triptychon. Születéssel, keresztrefeszítéssel, és feltámadással. A másik pedig a jól ismert lübecki (Greverad) oltár, amely egy sokkal nagyobb mű, és biztosan Memling alkotásai közé sorolható, míg a budapesti, és a harlemi nem bizonyíthatóan. Dirk de Voss feltételezése alapján léteznie kellett még egy „ősműnek”, ahonnan a két másolat táplálkozott. Ezt arra alapozza, hogy egyik képen sem tapasztalható (se a budapesti-n, se a haarlemi-n) egyetlen hű átvétel sem a lübecki oltárról.

A korai németalföldi festészet legáltalánosabb, legismertebb jellemzője a természet hű leképezése, a valóság hű tükrözése volt. Ennek értelmében igyekeznek a korabeli művészek az embert körülvevő világot a legpontosabban megfigyelni és ezt a festményeiken a lehető leghűbben visszatükrözni. Így alakul ki az u.n. ars nova, mely egy újfajta szemléletmód, a valóság új megközelítése. A képek igyekeznek a valóság illúzióját keltetni. A formák plasztikussá válnak, megjelenik a fény-árnyék, a felületeket

gondosan megmunkálják az anyagszerűség érdekében. A tárgyakat szellemi tartalommal ruházzák fel. Aquinoi Tamás írja: „a fizikai tárgyak a szellemi dolgok megtestesült metaforái”(1). Tehát a tárgyak nem pusztán a természet naturalisztikus visszatükrözését szolgálják, hanem mint (keresztény) szimbólumok jelennek meg a képeken. Ezt nevezi Panofsky „palástolt, vagy leplezett szimbolikának a korábbi idők kézenfekvő szimbolikájával szemben”(2). Így a természetfeletti és a valós világ tökéletesen olvad egybe ezeken a képeken.

Ez a stílus tisztán a rajzos, vagy más néven lineáris jegyeket hordozza, azaz nem a tömeget látja és láttatja, hanem a formát a körvonalat. Az alakok határvonalai szinte végigtapogathatók, így világosan elkülönülnek egymástól. Ez az ábrázolásmód hűen kifejezi a korszellemet, t.i. a dolgok lényegét láttatja, tehát úgy ábrázolja a dolgokat, amilyenek és nem úgy, ahogyan megjelennek. A linearitás magában hordozza a mozdulatlanságot, az állandóságot és éppen ezért olyan nehéz és esetlen a mozgás ábrázolása. Talán ezért érezzük néha olyan teátrálisnak, kimértnek a mozdulatokat.

A termélység érzékeltetésére tökéletesen alkalmazza a rövidülést és a mélységábrázolás minden eszközét, mégis mintha az alakok egymástól elkülönült síkokba lennének rendeződve és ezek közt a síkok közt nem volna átjárás. Ezt a kompozíciót nevezi Wölfflin a „párhuzamos síkokba rendeződő kompozíciónak”(3).

Még ha ezekre a kompozíciókra nem is teljesen húzható rá az a séma, miszerint ezek zárt kompozíciók, mégis az az érzésünk, hogy közelebb állnak hozzá, hiszen leggyakrabban szimmetrikus kompozíciókkal, vertikális és horizontális erővonalakkal van dolgunk, melyek zárt egészet alkotnak, még ha nem is olyan hangsúlyosan, mint a XVI. sz. művészetében. A képkeret és a téma lezárása megegyeznek, így a téma nem mutat túl magán a képen.

A korai németalföldi festészet mindent részleteiben lát. Nem az egész benyomását veszi figyelembe, hanem a részletekből építi fel az egészet, ami azt eredményezi, hogy a legtávolabbi részlet is pontosan kivehető, mintha csak nagyítóval figyelnénk. Így, ugyan az egész határozza meg a részleteket, de mindegyik részlet önállóan is hat. Tehát a részletek nem vesznek el egy egységesítő vezérmotívum kedvéért. Ez ugyan bizonyos esetekben eredményezhet túlzott részletezettséget, de ha a mester ura a kompozíciónak, úgy rendezi, hogy a részletek ne tereljék el a figyelmet a főtémáról.

A megvilágítás ezeken a képeken szinte kivétel nélkül tökéletes. Az alakok szinte soha nem vesznek el a homályba és alakjuk, még ha takarásban is van, egyértelműen körvonalazható. A formák kiterjedése felmérhető. A centrális motívum pedig mindig teljes megvilágításban, takarás nélkül érvényesül. A fény szerepe még nem olyan központi, mint a XVI. században, nem beszélve a XVII. századról. „A szín a forma szolgálatában

áll”, mondja Wölfflin, tehát „a színes akcentusok egyúttal a kompozíció értelmét kidomborító hangsúlyok is”(4)